

CONSTRUÇÃO LITERÁRIA DO SUJEITO
NOS DIÁRIOS FICCIONAIS PARA
A JUVENTUDE: UMA LEITURA
COMPARADA DE *DIÁRIO DE SOFIA
& C^a (AOS 15 ANOS)* E *DIÁRIO SECRETO
DE CAMILA*

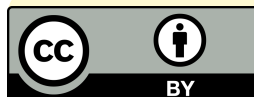
*Literary construction of the subject in fictional diaries for
youth: a compared reading of *Diário de Sofia & C^a*
(aos 15 anos) and *Diário Secreto de Camila**

Teresa Mendes

Professora Adjunta na Escola Superior de Educação do Instituto
Politécnico de Portalegre (Portugal)

E-mail: teresa.mendes@ippportalegre.pt

 <https://orcid.org/0000-0002-0767-9937>



Artigo publicado em acesso aberto (*Open Access*) sob a licença Creative Commons Attribution, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições desde que o trabalho original seja corretamente citado.

Resumo: Analisa comparativamente dois textos ficcionais para a juventude publicados em Portugal durante os anos 90 do século XX, *Diário de Sofia & C^a (aos 15 anos)*, de Luísa Ducla Soares e *Diário Secreto de Camila*, de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada. Descreve os mecanismos textuais e narrativos de como o sujeito enunciativo se constrói literariamente, num processo descontínuo e fragmentário em que o registo íntimo e confessional tem como propósito convocar o potencial leitor adolescente e juvenil para a leitura sensível dessas obras.

Palavras-chave: Diários ficcionais. Literatura juvenil. Literatura comparada.

Abstract: Comparatively analyses two fictional texts for youth published in Portugal during the 90s of the 20th century, *Diário de Sofia & C^a (aos 15 anos)*, by Luísa Ducla Soares, and *Diário Secreto de Camila*, by Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada. It describes both textual and narrative mechanisms of the literary construction of the enunciative subject, through a discontinuous and fragmentary process in which the purpose of the intimate and confessional record is to imply the potential adolescent and young reader for sensitive reading of these books.

Keywords: Fictional diaries. Literature for youth. Comparative literature.

INTRODUÇÃO

| 46 |

A tendência intimista que domina a literatura para jovens no final do século XX, em Portugal, caracterizada pela amplitude temática que vai do movimento introspectivo e reflexivo à abertura ao exterior, traduz-se, em termos genológicos e formais, na adoção de novas modalidades de escrita mais adequadas à livre expansão da subjetividade enunciativa, notando-se, nesse período, a preferência por obras de profundo sentido pedagógico, filosófico e intimista.

Nesta linha, a incursão bem-sucedida de autores empíricos adultos, já consagrados pelo cânone, pela prática ficcional diarística juvenil, em que um sujeito de escrita se dirige especularmente a si próprio numa tentativa de decifração do mistério da vida e do crescimento, ou a um outro intratextual, convertido não raras vezes em interlocutor mudo sem capacidade de resposta, cristaliza definitivamente a tendência intimista apenas esboçada nos romances de narração autodiegética que marcaram a virada na produção literária para o potencial receptor adolescente e juvenil a partir dos anos 80 do século XX, no país. É o que acontece, por exemplo, em *Diário de Sofia & C^a (aos 15 anos)*, de Luísa Ducla Soares (1994), *A Lua de Joana*, de Maria Teresa Maia Gonzalez (1994), *Diário Secreto de Camila* (1999) e *Diário Cruzado de João e Joana* (2000), de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada.

De fato, tais obras, marcadas por um egocentrismo enunciativo que decorre da centralidade de um eu textual em permanente exercício de autoanálise, configuram-se como narrativas inovadoras no quadro da literatura portuguesa para jovens. A opção por novas modalidades de escrita ficcional, de índole diarística, a que certamente não será alheio o sucesso editorial de *O Diário Secreto de Adrian Mole aos 13 anos e ¾*, de Sue Townsend, publicado em língua inglesa em 1982, demonstra a vitalidade da produção literária para os mais jovens no Portugal democrático de fim de século XX, permitindo dar voz a sujeitos textuais adolescentes que, na primeira pessoa, evidenciam os meandros da sua intimidade em textos fragmentados e descontínuos, criticando, simultaneamente, a mentalidade e os modos de atuação dos mais velhos.

A escrita institui-se assim, nos diários ficcionais, como modalidade enunciativa privilegiada para a explanação e a afirmação da interioridade individual, recorrendo os sujeitos a um registo confessional e intimista que se assume como estratégia paradoxal de ocultação e de revelação do dizer. Na realidade, apenas o leitor consegue penetrar nessa intimidade, porque os textos, apesar de encenarem situações de pretensa privacidade, constituem matéria ficcional com o nítido propósito de convocar implicitamente a instância receptiva para a leitura sensível das obras.

| 47 |

Deste modo, o presente ensaio incidirá na análise comparativa de duas obras dominadas por esse pendor intimista que o recurso à escrita confessional potencia *Diário de Sofia & Cª (aos 15 anos)*, de Luísa Ducla Soares, e *Diário Secreto de Camila*, de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada), dois diários ficcionais marcados pelo diálogo interiorizado do eu consigo próprio ou com um leitor estatutariamente tornado seu confidente.

ESCRITA DIARÍSTICA OU A EXEMPLARIDADE DA VOZ SINGULAR EM *DIÁRIO DE SOFIA & Cª (AOS 15 ANOS)*

Reconhecida por aspectos formais como o fragmentarismo, o imediatismo, a descontinuidade, a narração intercalada e não retrospectiva ou a confidencialidade, como os estudos de Philippe Lejeune e Béatrice Didier demonstraram em particular nos anos setenta do século XX (LEJEUNE, 1975; DIDIER, 1976), a prática diarística, ficcional ou de fundo autobiográfico, apresenta-se como uma forma de comunicação monologal traduzindo o gesto compulsivo e incessantemente recomeçado de o sujeito (textual ou empírico, consoante os casos) transferir a sua interioridade e a sua circuns-

tancialidade para dentro da escrita. Fá-lo invariavelmente ao ritmo dos dias, registando por vezes com extrema minúcia pormenores do seu quotidiano, em jeito de balanço, ou plasmando na superfície textual os contornos do seu existir, atribuindo aos fragmentos uma clara dimensão introspectiva.

Em qualquer dos casos, essa prática é comparável ao exercício do exame de consciência e da autoanálise, na medida em que o sujeito vai compondo diariamente uma imagem de si que lhe permitirá caminhar no sentido de uma maior consciência da sua individualidade. Deste modo, o diário pode ser considerado o espelho (NETO, 2006), onde o eu se projeta e continuamente se revê, qual Narciso debruçado sobre as águas em movimento. Nessa medida, como sublinha Marcello Duarte Mathias (2001), o diarista é um Narciso, “[...] pois que também ele se contempla e se observa contemplando-se. Na impossibilidade de se reconhecer uno [...]” (p. 174).

Percebe-se assim que “[...] o gesto diarístico decorre de uma necessidade de comunicação do *eu* consigo mesmo [...]” (ROCHA, 1992, p. 29), o que explica em parte a natureza confidencial e silenciosa dos textos escritos na primeira pessoa. No entanto, a partir do momento em que é publicado, o diário, seja de natureza ficcional seja de cariz autobiográfico, faculta ao leitor o diálogo interiorizado do eu consigo próprio, aí residindo o poder comunicativo das obras. Assim, por detrás da presumível privacidade da escrita, que se institui como outro dos princípios convencionais da prática diarística, o diário ficcional abre-se justamente ao exterior, implicando o leitor na leitura dos textos que se lhe oferecem ao olhar. No caso da literatura portuguesa de potencial recepção juvenil, tal estratégia assume-se como particularmente significativa por permitir a projeção identificativa dos eventuais leitores das obras com as personagens de ficção, favorecendo dessa forma a provável comunicação empática entre sujeitos textuais e empíricos.

Assim, tanto o *Diário de Sofia & Cª (aos 15 anos)* (1994), de Luísa Ducla Soares, quanto o *Diário Secreto de Camila* (1999), de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, recorrendo-se protocolarmente dos mecanismos contratuais do gênero - narração intercalada e fragmentária, inscrições temporais delimitadas e com um razoável grau de precisão, propensão para o lirismo confessional e ausência de destinatário -, anunciados no lugar do paratexto e confirmados pela própria arquitetura textual, criam naturais expectativas no leitor quanto à tipologia das obras.

Com efeito, em ambas, o título, assumindo uma clara função remática, inclui a referência ao carácter genológico das obras, aspecto que será

confirmado (apenas) no interior do texto de Luísa Ducla Soares pelo recurso insistente à classificação do livro, repetidamente apresentado como «diário» pela protagonista: “Deram-me este Diário [...]” (SOARES, 1994, p.5), “Ah, como é bom não fazer nada. Nem sequer escrever um diário [...]” (*ibidem*, p. 18), “[...] este Diário não é o Diário de Sofia mas o *Diário de Sofia & C^a* (aos 15 anos) [...]” (*ibidem*, p.109) ou “Esta é a última página do Diário [...]” (*ibidem*, p.111).

O deíctico que, de forma recorrente, Sofia utiliza no seu discurso para qualificar o livro, presentificando-o aos olhos do leitor, permite ativar o princípio de verosimilhança e adensar o clima de cumplicidade entre a figuração autoral que se assume como entidade demiúrgica da obra e a instância receptora. De qualquer modo, para o leitor não é a questão da autoria que está em causa (até porque a sua competência leitora lhe permite conceber a narrativa, qualquer narrativa do gênero, como uma ficção). Pelo contrário, é a própria natureza diarística da(s) obra(s), anunciada no lugar do paratexto e reiterada no discurso, que provavelmente mais estimula a sua curiosidade e a sua apetência pela leitura.

De fato, a inclusão, em ambos os casos, do nome das protagonistas no título, bem como a alusão ao carácter *secreto* do *Diário de Camila*, instituem-se como estratégias paratextuais de antecipação da leitura, criando expectativas sobre o universo textual. Assim, no momento que antecede a entrada no mundo ficcional, a instância receptora prevê o pendor intimista e a confidencialidade dos *Diários*, marcados pela presença obsessiva de um eu que continuamente se reescreve em cada fragmento.

A arquitetura textual confirma o que os títulos (apenas) anunciam. Com efeito, a estrutura interna das obras obedece aos princípios fundamentais de organização do texto diarístico (narração intercalada, fragmentação diegética, tendência para o confessionalismo, peculiar posicionamento e configuração do destinatário (REIS & LOPES, 1990)), criando a ilusão do real e permitindo atribuir uma pretensa veracidade ao narrado. Efetivamente, a escrita, submetida a uma lógica de intermitência, dá conta das oscilações do sentir e das reflexões das personagens em textos descontínuos e fragmentados, escritos preferencialmente ao fim do dia e no espaço íntimo da sua privacidade.

Legitima-se deste modo a pretensa autenticidade dos fragmentos, já que o sujeito escreve (aparentemente) apenas para si, expondo-se na superfície textual sem qualquer espécie de constrangimento ou pudor. O

efeito de intimidade (ROCHA, 1992) que esse gesto produz funda-se num discurso aparentemente espontâneo e descuidado, que se socorre de formulações linguísticas pouco elaboradas, de teor oralizante, e de um registo coloquial e familiar normalmente utilizado pelos jovens em contextos restritos e em situações comunicativas não formais ou convencionais, o que facilita a comunicação com o provável leitor juvenil.

Regista-se, a este propósito, a presença de algumas das marcas linguísticas e sociolectais que, na obra, adquirem maior eficácia comunicativa: “[...] prefiro ouvir dois palavrões do que ser tratada por betinha [...]” (SOARES, 1994, p. 10); “O setôr de desenho [...] é um tipo porreiro [...]” (*ibidem*, p. 11); “A Lúcia [é] prá frentex [...]” (*ibidem*, p. 27). O mesmo sucede, aliás, em *Diário Secreto de Camila*, em diversos fragmentos: “[...] faço os trabalhos de casa mal e porcamente, quando faço, não sei «raspas», vou ter negas [...]” (MAGALHÃES & ALÇADA, 1999, p. 39); “estivemos na varanda agarrados que nem lapas” (*ibidem*, p. 45); “Ora estou nos píncaros da lua ora caio na pior das fossas!” (*ibidem*, p. 75); “Estou completamente gris, tuíra, cinzentóide!” (*ibidem*, p. 132). Tais exemplos evidenciam o poder criativo da linguagem e a instauração de um nível de língua que estabelece os princípios de uma verdadeira comunhão empática entre sujeitos adolescentes - textuais e empíricos.

Por outro lado, a palavra íntima, a que revela a interioridade do eu e à qual o outro (intratextual) não tem acesso, surge quase sempre em tom de confidência, envolta numa auréola de secretismo onde também só o leitor consegue penetrar, intensificando a cumplicidade entre o sujeito enunciativo e a instância receptora. Ora, é precisamente esse sujeito enunciativo que, no primeiro fragmento de *Diário de Sofia*, apresenta ao seu interlocutor implícito – o jovem leitor - as razões da existência do diário que, desde esse instante, é um lugar de encontro entre ambos:

Deram-me este Diário quando fiz anos. Tive tal desilusão quando o desembrolei, que me apeteceu atirá-lo para o caixote do lixo [...] As suas páginas eram duras de mais para limpar o rabo mas serviam para escrever bilhetinhos. Atirei-o para o fundo da gaveta. (SOARES, 1994, p. 5).

Fazendo ativar o princípio de verosimilhança, Sofia justifica o facto de ter em seu poder um diário que alguém, cuja identidade é propositadamente elidida, lhe terá oferecido pelo aniversário. O profundo desagrado que Sofia assume ter experimentado no momento em recebeu o presen-

te é manifestado no seu discurso interior através de diferentes estratégias textuais que enfatizam a valoração depreciativa que o sujeito imprime ao objeto oferecido, implicitamente considerado indesejado e sem valor ou utilidade (“As suas páginas eram duras de mais para limpar o rabo [...]” (*ibidem*, p. 5)), mas há aqui uma profunda ironia, associada a um mecanismo de denegação, que lhe vem do facto paradoxal de se usar o Diário para se refutar precisamente a sua utilização.

De entre essas estratégias depreciativas destacam-se o recurso a um léxico com uma carga semântica negativa (“desilusão”), intensificado por expressões em registo coloquial ou familiar (“atirá-lo para o caixote do lixo”, “limpar o rabo”), e a construção frásica que sustém a subordinada consecutiva (“Tive tal desilusão ... que me apeteceu atirá-lo para o caixote do lixo”). Por extensão semântica, também o sujeito que o terá oferecido é alvo da mesma desqualificação, sendo a sua identidade elidida e dissimulada numa construção depreciativa com sujeito indeterminado (“Deram-me”).

Deste modo, instituindo o leitor como seu confidente, o sujeito revela-lhe, na primeira pessoa, o que só a ele pode revelar. Por isso, a confiança, em tom de desabafo e em registo coloquial, adquire a forma de um pacto de cumplicidade implícito entre sujeito de ficção e um leitor capaz de cooperar na atualização textual (ECO, 1993), favorecendo em definitivo a proximidade e a comunhão empática entre ambos.

Mas de que leitor se trata? A estratégia paratextual inscrita na capa de *Diário de Sofia* (simulação irônica de um carimbo censório que faz apelo imediato à memória coletiva do povo português – o período da ditadura salazarista) - «PROIBIDO a professores, pais e outros que tais» - reveste-se de um efeito perlocutório duplamente eficaz: por um lado, parece despertar no público leitor juvenil a apetência pela leitura de uma obra que revela, ainda que através da ficcionalidade, a privacidade de uma jovem de 15 anos (conforme se observa no título) com a qual poderá existir uma identificação sensível; por outro lado, a suposta «proibição» pretende, paradoxalmente, atrair o olhar atento do leitor adulto – objeto de uma valoração negativa por parte de uma figuração autoral juvenil –, despertar a sua curiosidade e fazê-lo entrar nesse espaço de intimidade que só pela escrita ficcional diarística lhe é dado a conhecer.

Parece, contudo, evidente que é este último que Luísa Ducla Soares pretende atingir, ao longo do texto, através de uma ironia corrosiva, obri-

gando-o, com a força das palavras, a rever-se no discurso crítico e fortemente modalizado do sujeito de enunciação:

Cheguei à conclusão de que também devia haver um SOS pais, para aconselhar essa geração de atrasados. Os paizinhos torturados pelos filhos terríveis (como eles se pintam) falavam a pedir ajuda. Talvez lhes ensinassem que as feras (que somos nós) não se amansam com tabefes, mas com confiança, amor, sentido da liberdade! (SOARES, 1994, p. 13-14).

O discurso irônico da protagonista do *Diário de Sofia & C^a* desconstrói, por um lado, os modelos educativos e de autoridade parental assentes em princípios retrógrados de autoritarismo e violência e, por outro, a autovitimação de que alguns “paizinhos torturados pelos filhos terríveis (como eles se pintam)” se socorrem para desculpabilizar a sua incapacidade em matéria de educação. O diminutivo, neste contexto frásico, e a adjetivação expressiva, aliados à expressão parentética e à utilização do verbo pintar em registo familiar, contribuem para imprimir ao discurso da protagonista uma carga irônica altamente produtiva, uma vez que, dessa forma, se evidenciam as divergências e a impossibilidade de entendimento entre as duas gerações, na perspectiva de um sujeito adolescente configurado como um ser exemplar, como sublinha Vila Maior (2003): “Le caractère exemplaire de la protagoniste renvoie particulièrement au fait de mettre en question les réactions de ceux qui l’entourent [...], d’évaluer ses attitudes à elle et d’assumer consciemment ses options (p. 282).

Esse discernimento e essa clarividência permitem a Sofia equacionar mesmo a hipótese de os pais, mordazmente catalogados como uma “geração de atrasados”, poderem ser aconselhados a tratar dos filhos “com confiança, amor, sentido da liberdade” por um serviço permanente de apoio à distância, à semelhança do SOS Criança, em vez de os “amansarem” com “tabefes”. O recurso ao registo coloquial, neste contexto, serve o propósito de mimetizar, pelo discurso, as prováveis justificações dos adultos, que, assumindo a posição de vítimas, veem, nos seus “filhos terríveis”, “feras” por domesticar.

Ora, a inclusão, no discurso irônico da protagonista, de um léxico com conotação negativa associado à adolescência, supostamente utilizado pelos mais velhos, pretende, na perspectiva do sujeito textual, afirmar o seu contrário. De facto, o que se depreende das palavras de Sofia é que os jovens nem são terríveis nem tampouco feras que necessitam de ser domadas: apenas precisam de ser tratados com respeito e carinho.

Assim adquirem todo o sentido as palavras de Clara Rocha (1992) quando afirma que “A prática diarística é [...] o lugar dum duplo movimento, de interiorização e de exteriorização” (p. 29). Efetivamente, a função do diário, no caso específico desta obra, não se limita à explanação da subjetividade do sujeito enunciativo, à dissecação da sua interioridade, visando igualmente atingir os prováveis leitores adultos (os mesmos que, paradoxalmente ou talvez não, surgem evocados no lugar do paratexto) e contribuir para a alteração de atitudes e mentalidades, naquele que pode ser percebido como um objetivo pedagógico não despreciando da obra, tal como sublinha ainda Vila Maior (2003): “Il est évident que l’oeuvre est pédagogique et qu’elle transmet des valeurs, de manière implicite ou explicite” (p. 282).

Essa intencionalidade pedagógica está expressa, subtilmente e sem falsos moralismos, em diferentes momentos do *Diário*, nomeadamente no tratamento de temas como a droga, a sida, a descoberta da sexualidade, a gravidez na adolescência, o planeamento familiar, o aborto, a anorexia, o suicídio, o racismo, a injustiça social, o desemprego, o divórcio, as relações familiares, a educação em geral e o sistema educativo em particular ou ainda a proteção do ambiente. Para além disso, a inclusão pontual, na arquitetura gráfica da página, de números de telefone de organizações de ajuda social (como o SOS Criança, o SOS Sida, o Centro SOS Voz Amiga, o SOS Grávida ou a Linha Aberta), a par da reprodução de documentos autênticos sobre o aborto ou sobre as doenças sexualmente transmissíveis, atribui ao texto um carácter informativo e pragmático que ultrapassa nitidamente o registo ficcional, pelo que, também a esse nível, a obra pode ser entendida como pedagógica.

| 53 |

Na realidade, a inclusão intermitente desses documentos autênticos na textura narrativa fornece ao leitor dados do mundo real, sendo que essa informação, assim disponibilizada, poderá facilmente ser utilizada pela instância receptiva da obra em caso de necessidade. Do ponto de vista pragmático, essa estratégia é ainda mais relevante se se pensar que, apesar das mudanças significativas operadas na sociedade portuguesa no período pós-revolucionário, alguns adolescentes poderiam sentir ainda, nos anos 90, dificuldade em abordar com os mais velhos temas tradicionalmente considerados delicados e confrangedores. Por isso, nas páginas deste *Diário* poderiam (podem), de alguma forma, encontrar a ajuda que a sociedade nem sempre lhes consegue oferecer, revestindo-se a obra, também a esse nível, de um sentido comunicativo evidente.

Contudo, é no discurso interior da personagem que o jovem leitor poderá reconhecer alguns desses temas, abordados numa linguagem direta e frontal e num teor não moralizante. Na realidade, regra geral, cada fragmento do diário suscita um tema de reflexão por parte da protagonista, podendo ser lido como uma unidade de significação fechada. Porém, a organização sequencial dos fragmentos não é fortuita nem casual. Aliás, o princípio romanesco de estruturação da narrativa permite justamente configurar cada um desses fragmentos como a parte indivisível de um todo, que constitui o universo textual e que encontra na subjetividade enunciativa e nas suas teias relacionais o seu fio condutor.

De facto, é o ponto de vista da personagem que organiza e unifica os textos dispersos num período temporal que decorre entre 3 de outubro e 1 de julho de um qualquer ano não datado historicamente e do qual apenas se pode presumir a contemporaneidade. O tempo da história equivale, portanto, de forma aproximada, ao tempo cronológico correspondente a um ano escolar, um ano que marca em definitivo o crescimento interior da personagem. Mas esse período encontra-se igualmente investido de uma forte carga simbólica, na medida em que se institui como um tempo central no universo de um adolescente (estudante).

| 54 |

A extensão e a regularidade dos cento e trinta e cinco fragmentos que constituem o *Diário*, distribuídos por dez meses, dependem do ritmo eufórico ou disfórico do sujeito da enunciação. De facto, de outubro a dezembro regista-se uma produção crescente de registos, com uma certa regularidade a partir de 25 de outubro (9 em outubro, 13 em novembro e 15 em dezembro). Segue-se um período de abrandamento nos meses de janeiro, fevereiro e março (10 em janeiro, 8 em fevereiro e 9 em março). Com o aproximar do fim do ano letivo, e conseqüentemente da própria narrativa, aumenta de modo significativo a produção de registos, sendo que os meses de abril, maio e junho revelam um crescente volume de fragmentos (respectivamente 18, 24 e 28 fragmentos), escritos em vários dias consecutivos ou com um espaçamento diminuto. No mês de julho, verifica-se uma inversão abrupta desta tendência crescente, existindo apenas a ocorrência de um registo, no dia um, marcando o fecho da narrativa, apesar de a última frase (“Mas a vida continua [...]”) deixar em aberto o devir da personagem e dos seus amigos e familiares:

Esta é a última página do Diário. Acho que ninguém irá oferecer-me outro. Nem eu vou comprá-lo. Aprendi com ele a pensar em mim e nos outros, quase por

obrigação. Está aprendido. [...] Cheguei à última linha. O Diário está no fim. Mas a vida continua. (SOARES, 1994, p. 111).

Deste modo, o sujeito conduz o leitor até “à última linha” do seu Diário, fazendo-o participar indiretamente no processo de escrita. O diário, que no início não tinha para a protagonista qualquer valor ou utilidade, é apresentado, no final, como o resultado de um processo de autognose, concretizado ao longo de um ano crucial e especialmente marcante na vida do sujeito em formação, tal como se depreende das palavras de Sofia: “Aprendi com ele a pensar em mim e nos outros [...]” (SOARES, 1994, p. 111).

Com efeito, a escrita do eu, submetida a estratégias de descontinuidade e fragmentação, de desdobramento e repetição, possibilitou a construção literária de um sujeito oscilante e dramático (ROCHA, 1992) que encontrou na prática da escrita o espaço íntimo de revelação. Nesse sentido, o exercício especular e reflexivo de constante autoquestionamento e de levantamento de questões filosóficas e ideológicas resultantes do seu crescimento e do confronto direto com os outros favoreceu a consolidação de um quadro valorativo que marca a passagem para um estágio superior de maturação da menina-adolescente, permitindo-lhe ter uma visão distanciada e objetiva do capital vivencial e emocional que o diário cristalizou:

Cheguei à conclusão de que eu não sou só eu.
Sou uma mistura de mim com a minha família, os amigos, o cão, a história da droga e tudo o mais.
Por isso este Diário não é o Diário de Sofia mas o *Diário de Sofia & C^a* (aos 15 anos)
(SOARES, 1994, p. 109)

O sujeito revela, neste momento, ter adquirido consciência da sua identidade e da relevância das relações interpessoais e intrafamiliares no seu existir, pelo que o diário já não é apenas o seu diário mas *O Diário de Sofia & C^a*, estratégia textual que remete diretamente para o título da obra; desta forma, confundindo as leis da ficcionalidade, o sujeito de enunciação assume implicitamente a autoria do texto. No entanto, e para além disso, na expressão “& C^a” inclui-se, também, o conjunto de leitores virtuais e reais que nessa C^a se sentirem solidariamente incluídos, numa estratégia evidente de captação do público leitor da obra.

A partir daqui, o impulso diarístico, involuntário e quase sentido como uma obrigação, não tem continuidade, porque o que Sofia aprendeu,

como ela própria afirma, “[...] está aprendido [...]” (*ibidem*, p. 111). O processo de aprendizagem está, portanto, na perspectiva do sujeito, concluído, não existindo da sua parte a intenção de comprar outro diário e de prolongar a atividade de escrita. Contraria-se assim o princípio do “[...] incessante recomeço do dizer”[-se] [...]” (ROCHA, 1992, p. 26) que caracteriza a escrita diarística em particular e a atividade autobiográfica em geral e que Clara Rocha equipara à condenação de Sísifo.

ESCREVER O AMOR: SECRETISMO E CONFIDENCIALIDADE EM *DIÁRIO SECRETO DE CAMILA*

Contrariamente ao que sucede em *Diário de Sofia & C^a*, em que o sujeito textual é impelido à escrita pelas circunstâncias, em *Diário Secreto de Camila* o gesto de (se) escrever é sentido como uma necessidade, uma vez que o sujeito, acometido de uma paixão avassaladora, procura plasmar no discurso as ocorrências do quotidiano e os estados de espírito que decorrem do seu estado de profunda passionalidade (embora também, inevitavelmente, as reflexões sobre problemas relacionados com a família, o grupo circunscrito de amigos e o mundo). Não é de estranhar, portanto, que Camila adote um registro predominantemente emotivo e autocentrado, debatendo-se interiormente com os dilemas e as angústias próprias da sua condição de sujeito (feminino) dominado pelos excessos da paixão.

| 56 |

De fato, Camila apaixona-se perdida e irremediavelmente por um desconhecido com quem encontra de forma casual no café (“Foi nesse preciso momento que o vi e fiquei siderada [...]”) (MAGALHÃES; ALÇADA, 1999, p. 9)), e a partir desse momento inaugural (BARTHES, 1998), Camila constrói toda uma cenografia imaginária do outro ao longo dos setenta e um fragmentos que constituem o *Diário*, escritos num período temporal que decorre do dia 2 de novembro de um ano indeterminado até ao dia 20 de março do ano seguinte.

À semelhança de *Diário de Sofia*, o modelo de narração intercalada aqui adotado, que implica necessariamente a descontinuidade e o fragmentarismo dos registros, constitui um dos protocolos do gênero, dando conta do ritmo interior da personagem e da sua propensão para filtrar os acontecimentos por meio da sua particular forma de ver e de sentir. A datação das notas, que Clara Rocha considera “[...] um modo de significar

[a] construção fragmentada e sempre recomeçada [...]” (ROCHA, 1992, p. 32), instala, pois, no discurso uma narração intermitente, que depende dos estados de euforia ou disforia do sujeito.

De fato, nos meses de novembro e dezembro, respectivamente com vinte e seis e vinte e três anotações, o sujeito eufórico e deslumbrado escreve de forma intensa, regular e compulsiva, fixando na escrita os progressos da sua paixão. A extensão dos fragmentos e a regularidade com que os eles são escritos (diariamente, por vezes com duas ou três anotações por dia ou com espaçamentos temporais diminutos) dão conta, nesse período, do processo de ebulição em que se encontra o sujeito e da desordem emocional instalada no seu interior.

Regista-se um abrandamento nos meses seguintes (quatro fragmentos em janeiro, quinze em fevereiro, onze em março), altura que corresponde ao período de internamento hospitalar, em que se opera uma profunda alteração em si: “Estou diferente. Diferentíssima em tudo [...]” (MAGALHÃES; ALÇADA, 1999, p. 106); “Não sei explicar porquê, mas entrar no hospital foi o mesmo que entrar num túnel que me conduziu a outra etapa da vida [...] Até o Baldaia [o surfista] passou a fazer parte de um mundo recuado, longínquo [...]” (*ibidem*, p. 113). A alteração, como se depreende das palavras de Camila, é acima de tudo simbólica e até mesmo iniciática, porque a experiência pessoal acarretou uma maior consciencialização de si nessa nova etapa da sua vida.

A frequência e a extensão dos registos, em menor número e mais reduzidos a partir do mês de janeiro, decorrem do estado disfórico do sujeito nesse período, um período marcado pela lenta e dolorosa recuperação. O seu olhar, até então obsessivamente direcionado para o outro, focaliza-se agora em si mesmo, sendo que esse gesto narcísico de ensimesmamento e de autocontemplação desencadeia um gradual desinteresse pelo outro: “[...] derramo tristeza por me sentir diminuída. Talvez seja por me ocupar tanto de mim própria que me desinteressei do Baldaia [...]” (*ibidem*, p. 115).

O tempo, assumindo uma dimensão psicológica, é, pois, filtrado pela subjetividade da personagem (REIS; LOPES, 1990, p. 387). O sujeito manipula dessa forma os dados do real, inscrevendo no discurso os estados de espírito que o dominam no presente e as memórias de um passado recente, que deseja (ou precisa) preservar. Aliás, o desejo de se eternizar na escrita e de documentar a memória (ROCHA, 1992) é claramente assumido por Camila como um imperativo pessoal e inadiável: “É absolutamente in-

dispensável registrar hoje por escrito tudo o que se passou [...]” (MAGALHÃES; ALÇADA, 1999, p. 111).

Receando a falibilidade e a imprevisibilidade da memória, o sujeito não consegue reprimir o impulso da escrita, fixando indefinidamente, na materialidade do papel, as oscilações do seu sentir. O eu escreve desta forma e em primeiro lugar, para si, de si, no presente, para organizar as suas ideias e o seu mundo interior, mas também para um outro-eu, porventura mais racional e objetivo, num tempo futuro. Com efeito, o processo inconcluso de autognose que a escrita diarística potencia, reiterado na sucessão dos dias que passam, não permite ao sujeito, no presente, o olhar distanciado que terá no futuro, pelo que o diário se institui como um auxiliador de memória que facilitará ao sujeito, no devir, um eu sem desejo, nas palavras de Didier (1991), a percepção globalizante de si no período temporal que corresponde aos seis meses relatados. Justamente como refere Béatrice Didier, o tempo, que assim é cristalizado na página em branco, “[...] parece menos irremediavelmente perdido [...]” (p. 18).

| 58 |

Daí a tendência do sujeito para anotar, por vezes com minúcia extrema, os momentos do dia em que escreve. Assim, adjuntos adverbiais como “à tarde”, “mais tarde”, “à hora de almoço”, “à noite”, “tarde na noite”, “de madrugada” ou “4 horas da manhã” surgem pontualmente nas diversas inscrições que iniciam os fragmentos. A data e a indicação mais ou menos precisa da hora, que se instituem como um ritual de abertura dos fragmentos, têm para o sujeito ávido de precisão um valor memorativo (DIDIER, 1991); contudo, a inscrição temporal nos registos permite, igualmente, conceber a escrita do eu como uma escrita intimista, que ocorre na esfera da privacidade do sujeito de enunciação, longe do olhar dos outros, “[...] num deliberado isolamento [...]” (MATHIAS, 2001, p. 172).

O diário resulta, pois, nesta obra, da necessidade de comunicação do eu consigo próprio e da tentativa, sempre recomeçada, de se dizer, de encontrar explicações para o seu sentir e para o eclodir da sua sexualidade. Por isso, na procura labiríntica do centro, Camila desdobra-se em múltiplas estratégias de (auto)questionamento e de indagação (“Por que estas reações radicalmente opostas?” (MAGALHÃES; ALÇADA, 1999, p. 130); “Por que raio é que eu não nasci assim [...] [inteligente]? (*ibidem*, p. 28); “Por que é que às vezes me torno bruta e magoo as pessoas de quem mais gosto? (*ibidem*, p. 86)), estratégias que enfatizam a “[...] luta travada entre um eu que se quer conhecer *dizendo-se* e a obscuridade da palavra [...]”

(MORÃO, 1994, pp. 27-28): “Gostaria de encontrar as palavras exatas [...], já tentei e já risquei, não me satisfazem [...]” (MAGALHÃES, ALÇADA, 1999, p. 96); “Não encontro palavras para explicar como reagi [...]” (*ibidem*, p. 116).

A desordem e o caos interior, que radicam na própria natureza da paixão, conduzem o sujeito a uma escrita descontínua e aparentemente desconexa, feita de avanços e recuos, de alegrias e tristezas, de certezas e indefinições, uma escrita que oscila enfim entre o excesso e a entropia. Roland Barthes (1995), em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, sublinha, aliás, as limitações da linguagem quando se pretende escrever (sobre) o amor:

Querer escrever o amor é enfrentar a *desordem* da linguagem: esta terra de loucura em que a linguagem é ao mesmo tempo *muito e muito pouco*, excessiva (pela expansão ilimitada do *eu*, pela submersão emotiva) e pobre (devido aos códigos com os quais o amor a rebaixa e a avilta). (p.129-130).

Neste contexto, a escrita do eu, traduzindo as vivências e as experiências sensoriais de um sujeito cindido, à deriva dentro de si próprio, pode ser percebida como um percurso de labirinto, como afirma Clara Rocha (1992):

| 59 |

O eu move-se tateante nos corredores da sua intimidade, do seu psiquismo ou da sua vida, avança e volta atrás e procura na escrita o fio de Ariane da salvação. Escrever sobre si é procurar reencontrar-se dentro do seu próprio labirinto, ou situar-se no labirinto do mundo. (p.54).

A escrita institui-se por isso como uma forma de organizar o seu mundo interior (um “relato arrumador”, na expressão de Camila (MAGALHÃES & ALÇADA, 1999, p. 109)), de lhe descobrir sentidos, de perceber as transformações físicas e psicoemotivas que se vão operando em si e de projetar no devir o encontro desejado com o outro. O despertar do desejo é desta forma assumido no discurso introspectivo da personagem adolescente, que sente necessidade de dar voz ao seu pensamento, encontrando na escrita um espaço privilegiado para a confissão.

Nessa medida, o diário assume, implicitamente, o estatuto de confidente mudo, de fiel e único depositário dos segredos da protagonista, porque o sujeito, não querendo parecer doido ou ridículo, deliberadamente procura esconder do outro, de outros, as emoções e as contradições do seu

sentir: “Se contasse isto, pensavam logo que sou doida. Mas não sou [...]” (*ibidem*, p.10). Mesmo em relação aos que lhe são mais próximos, a protagonista do *Diário Secreto* manifesta dificuldade em confidenciar os contornos da sua paixão, por recear a imagem que os outros poderão ter de si, depois da revelação: “Estive quase a contar-lhe tudo [à amiga Marta] a respeito do meu romance com o surfista [...]. Mas se ela achava uma estupidez? Não contei [...]” (*ibidem*, p. 33). Aliás, em toda a narrativa, Camila demonstra essa contradição e esse dilema interior, adiando o momento de dizer:

Tenciono cumprir o pacto que fiz com a Marta e com a Carina mas ainda não posso contar-lhes nada do que me aconteceu. Estou mergulhada num rebuliço de emoções contraditórias, não sei por que ponta hei-de pegar, faltam-me as palavras, enfim preciso de um tempo. (*ibidem*, p. 153)

Antevendo a reação dos outros, o sujeito fecha-se dentro de si e da sua linguagem, ocultando e silenciando o sucedido. A dissimulação, que encontra no silêncio a salvação temporária do sujeito, está presente também nas estratégias *voyeuristas* encontradas para espiar o objeto da sua paixão. Na realidade, Camila pretende ver sem ser vista e, por isso, o seu plano passa por observar, de binóculos, da privacidade da sua marquise, os movimentos e os pequenos gestos do surfista e da sua família, no prédio da frente, ou sentar-se discretamente no café frequentado pelos Baldaias, alimentando a sua paixão platônica à distância.

Com o evoluir da narrativa, a imagem obsidiante do outro tende, contudo, a diluir-se: “Então afinal? Gosto dele ou foi tudo uma fantasia? Não sei [...]” (*ibidem*, p. 116). A paixão camuflada pelo jovem desconhecido, que desencadeia o impulso diarístico no sujeito, vai-se esfumando a pouco e pouco para, no final, fazer emergir uma nova forma de desejo, desta vez correspondido, pelo irmão do surfista. O encontro com Afonso acontece simbolicamente em casa da família Baldaia, num espaço durante muito tempo imaginado e espiado pelo sujeito *voyeur*. Desta vez, porém, o acaso facilita o encontro afetivo:

Quando escorreguei na cozinha e ele me segurou para eu não cair, houve um roçar de pele que teve efeito de micro-ondas. (...) Continuávamos presos naquela espécie de abraço forçado, próximos, muito próximos, e os nossos olhos encontraram-se frente a frente, num relâmpago fulminante. Num relâmpago fulminante, num relâmpago fulminante [...] (*ibidem*, p. 156).

No discurso retrospectivo do eu, marcado pelo uso do pretérito perfeito e do imperfeito, a experiência sensorial que o “roçar da pele” e o “abraço forçado” provocam no sujeito atordoado produz, metaforicamente, um “efeito de micro-ondas”, expressão que sinaliza o calor da paixão emergente. A intensidade do momento, relatada de forma emotiva pelo sujeito ainda em transe, parece incendiar o eu e o outro, que se descobrem mutuamente através de um olhar inaugural, um olhar “fulminante”, repleto de desejo. O discurso sublinha, aliás, a perplexidade e a perturbação do eu em face do outro: a repetição em eco da expressão “num relâmpago fulminante”, intensificada pelas reticências que suspendem o discurso, evidencia o transtorno do sujeito, no passado e no presente, e a sua incapacidade para, de outra forma, transferir para dentro da escrita a sua exaltação interior, que ainda o domina no momento em que escreve: “Se evoco aquela fracção de segundo, volto a sentir a mesma descarga eléctrica e não penso em mais nada [...]” (*ibidem*, p. 156).

Fixando-se no outro, o sujeito imobilizado não consegue “pensar em mais nada”. Paula Morão (1994) assinala precisamente que as operações retrospectivas, “[...] se recentram o sujeito no momento de síntese e retorno ao presente, como que o imobilizam enquanto a análise decorre [...]” (p.29). A linguagem torna-se, pois, insuficiente, subjugada à absolutização do sentir. A palavra assim involuntariamente silenciada, a palavra que o sujeito, por imperativos de ordem emotiva e passional, não consegue encontrar para dar voz ao pensamento, institui-se, neste contexto, como uma inevitável consequência da obsessão do eu pela imagem do outro. Com efeito, como afirma ainda Roland Barthes (1995), “[...] a imagem é pe-reemptória, tem sempre a última palavra [...]” (p. 168).

Resta ao sujeito imaginar o que virá depois. Da atitude retrospectiva o eu parte, pois, de imediato, para operações prospectivas que anteveem o encontro feliz com o outro no devir. Por isso, o tom otimista (“Há momentos bons de mais na vida [...]” (MAGALHÃES & ALÇADA, 1999, p. 156)) que o relato diário adota no final da narrativa, aludindo especificamente ao convite de Afonso para visitarem uma “[...] quinta linda, enorme [...], uma ruína giríssima [...]” (*ibidem*, pp. 158-159), deixa perspectivar um final auspicioso para ambos: “[O Afonso] prometeu ir mostrar-me [a quinta] e só de pensar nisso entro num frenesim que me fez [sic] ver o mundo às avessas. Acho que vamos ficar «perdidamente arruinados» e dar o beijo mais «ruinoso» das nossas vidas! [...]” (*ibidem*, p. 159).

A metaforização da ruína, aqui investida de um particular simbolismo, reveste-se de uma ambivalência semântica evidente. De facto, a ruína, espaço real onde o eu e o outro têm encontro marcado no futuro, sinaliza o grau zero da (re)construção de si, o lugar paradoxal de um (re)nascimento a dois. Por isso, o sujeito textual recupera a metáfora da ruína, incorporando no seu discurso hiperbólico formulações linguísticas que se encontram imbuídas de verdadeira pregnância significativa: “perdidamente arruinados” e “o beijo mais ruinoso das nossas vidas”.

Desta forma, acentuando a circularidade da narrativa, o estado de euforia do sujeito, de novo apaixonado, permite configurar o futuro como um (re)começo, um tempo de união (com o outro) e de reconciliação do eu consigo próprio. O silêncio instalado na página em branco, no final do *Diário*, ao invés de assinalar o seu fechamento, é um silêncio fecundo, um silêncio gerador de sentidos e leituras plurais, um silêncio que permite enfim ao leitor ativar a sua competência interpretativa e efetuar uma série de inferências, traçando cenários possíveis para o devir das personagens.

| 62 | CONCLUSÃO

Instituindo-se como um território particularmente favorável à explanação da interioridade do ser em crescimento, que se expõe e se autoexamina na superfície textual através de um registo preferencialmente introspectivo e monologal, a literatura de potencial recepção juvenil portuguesa de finais do século XX assume-se como palco privilegiado do eu, que se desdobra e multiplica nas diversas representações romanescas que o configuram e lhe dão voz.

Essa tendência intimista, sinalizando a gradual relevância de uma voz individual arquetípica que se confunde, frequentemente, com a dos prováveis receptores adolescentes e juvenis, traduz-se, em termos genológicos, na adoção de novas modalidades de escrita ficcional, porventura mais adequadas à livre expansão da subjetividade enunciativa, como os diários e as narrativas de índole epistolar.

As confissões de um eu que assim se projeta na superfície textual perante um leitor implicitamente tornado seu confidente mudo configuram uma especial forma de dizer, que resulta do princípio de verosimilhança que o estatuto da confiança possibilita, e que adquire especial relevo ao

nível da escrita diarística ou epistolar de matriz ficcional. A prática diarística, tal como a epistolar, funciona a esse nível como estratégia paradoxal de revelação das protagonistas adolescentes, aproximando dessa forma personagens e prováveis leitores, unidos idealmente num pacto ficcional de cumplicidade que a linguagem e o silêncio potenciam.

Nessa medida, obedecendo à estrutura convencional da narrativa diarística, tanto *Diário de Sofia & C^a (aos 15 anos)* como *Diário Secreto de Camila* instituem-se como obras matriciais do gênero na literatura para jovens em Portugal, dando voz a sujeitos textuais adolescentes que, no discurso, ora assumem a sua condição de seres exemplares, como é o caso de Sofia, ora se configuram como seres inquietos e passionais, como sucede com a protagonista do *Diário Secreto*. Seja como for, numa e noutra situação, o final feliz deixado em suspenso atribui ao narrado uma atmosfera otimista que, decididamente, não perde de vista o potencial receptor não adulto das obras.

Em suma, pela mediação da linguagem literária, a literatura contemporânea de potencial recepção juvenil apresenta-se como um lugar de reflexão sobre a problemática do crescimento (e sobre as questões existenciais, afetivas e relacionais que daí decorrem), dando voz a sujeitos textuais que, manifestando as inquietações do seu tempo e da geração a que pertencem, o fazem assumindo a sua condição humana de seres oscilantes e dramáticos, por vezes dolorosamente incompreendidos é certo, mas trilhando percursos individuais que, regra geral, os conduzem a uma maior aceitação de si e dos outros.

| 63 |

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Lisboa: Edições 70, 1995. (Col. Signos, n. 17).

DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. 2^{ème} éd.. Paris: PUF, 1976.

ECO, Umberto. Leitura do texto literário. In: *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos literários*. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographe*. Paris: Seuil, 1975.

MAGALHÃES, Ana Maria; ALÇADA, Isabel. *Diário secreto de Camila*. Lisboa: Caminho, 1999.

MATHIAS, Marcello Duarte. *A memória dos outros: ensaios e crônicas*. Lisboa: Gótica, 2001.

MORÃO, Paula. O secreto e o real: caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas. *Românica*. n. 3. Lisboa: Edições Cosmos, 1994, pp. 21–30.

LEITÃO NETO, Nelson. Unidade/alteridade e autenticidade/autoficção do eu saramaguiano. In: MONTEIRO, Maria da Assunção (Coord). *A escrita diarística portuguesa no Século XX*. Vol. 1. S/l: Pena Perfeita, 2006, pp. 41–54.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1990.

ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.

SOARES, Luísa Ducla. *Diário de Sofia & C^a (aos 15 anos)*. Lisboa: Civilização Editora, 1994.

VILA MAIOR, Isabel. *Représentations et stratégies narratives dans la littérature de Jeunesse au Portugal: de la dictature à la démocratie*. Rennes: Université Rennes 2, 2003.